# تحليل الدور المسرحي بين مخيلة المخرج
# وطاقة الممثل
## – دراسة في سيكلوجية أداء الدور المسرحي –
## – شخصية " يرما " نموذجا –

**دكتور/ فهـــد الهاجـــــري**

**المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت**

## تحليل الدور المسرحي بين مخيلة المخرج وطاقة الممثل

### – دراسة في سيكلوجية أداء الدور المسرحي –

### – شخصية " يرما " نموذجا –[1]

**مقدمة البحث:**

**تظهر طاقة التعبير التمثيلي في فن الممثل من خلال مهارته في العثور على العاطفة الحاكمة للدور المسرحي والإمساك باللحظة الشعورية وقدرته على التنقل بين الحالات الشعورية المتباينة في الفعل الدرامي للشخصية التي يقوم الممثل على أدائها منطلقا من منهج تمثيلي يجسد تصوره للشخصية نفسها، مرتكزا على بواعثها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى في الحدث، متوافقا مع الرؤية الكلية التي يرسمها مخرج العرض .**

**والكلام عن اللحظة الشعورية وضرورة إمساك الممثل بها على امتداد خط الصراع الدرامي وتفرعاته في الحدث المسرحي؛ يحيلنا إلى قدرة الممثل على الإمساك بالعاطفة الحاكمة للشخصية المسرحية. وهذا شأن لا يتحقق دون التحليل الأدائي للدور نفسه، حيث هو المدخل الذي لا غنى عنه في بناء الممثل للدور المسرحي الذي يشرع في تمثيله. وذلك يعني قيام الممثل بجهد تحليلي يترجم في النهاية من خلال تصور الممثل لأبعاد الدور الذي سيقوم بتمثيله مرتبطا مع التصور العام لمخرج النص المسرحي لخلق حالة التوازن بين فهم الممثل للدور ورؤية المخرج.**

**"تعتمد بلاغة الأداء التمثيلي على قدرة الممثل وتمكنه من صنع التوازن بين تعبيره الجسدي وتعبيره الصوتي عن المواقف الدرامية عبر مستوياتهاالشعورية والإدراكية الإرادية، وغير الإرادية"[2].**

---

(١) فدريكو جارثيا لوركا، يرما، ترجمة : صلاح عبد الصبور،وحيد النقاش، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.

(٢) د.أبو الحسن سلام، الممثل والفرجة المثالية على دوره المسرحي'

وليس هناك شك في أن " موقع بلاغة الأداء التمثيلي ماثلة فيما بين الصمت الناطق في التعبير المرئي والتعبير التمثيلي الصامت فيما ينطقه الممثل مع تضافر كلا التعبيرين مع التعبير الغنائي في المشهد المسرحي الذي يتشارك فيه الغناء مع الحوار مع لحظات الصمت، فمن خلال تناغم الأداء بين الفنون الأدائية الثلاثة تعبيرا عن موقف درامي تتكشف الفروق بين بلاغة تعدد مستويات الأداء وجمالياته في الأدوار المسرحية التي يكون على الممثل أن يؤدي فيها مقاطع غنائية في أثناء تمثيله لدوره[١] ومثال ذلك كثير نجده في مسرح لوركا ومن قبله مسرح شكسبير. ونجده في كثير من مسرحيات كتابنا المسرحيين، فما بين التعبيرالناطق تمثيلا وغناء والتعبيرالصامت إيماء وإشارة وحركة أوتحريكا وسكونا حفل المسرح بكثير من التعابير الدرامية الملتبسة بين الأداء الصوتي المسموع والأداء الحركي المرئي .

يقع عبء كبير إذن على الممثل عندما يشتمل التعبير الدرامي في النص المسرحي على منظومة تضم التعابير الثلاثة (الصمت والحوار والغناء) فمن الطبيعي ألا تظهر بلاغة التعبير عن تلك التعبيرات في مشهد أو أكثر إلا من خلال تقنيات الممثل ومهاراته في أداء كل تعبير من تلك التعبيرات بالصوت تمثيلا وبالغناء وبالحركة ولحظات الصمت وبذلك " يكشف عن تفرد أدائه ببلاغة ينطق فيها الصمت ويصمت فيها الصوت حيث تتوهج دهشة الإصغاء عند المتلقي للتعبير الصامت وتشرق بصيرته أمام التعبير المرئي"[٢].

(1)www.ahewar.org/m.asp?!=23872-

(٢) نفسه.

**أهمية البحث:**

**لأن مسرحيات (فيديريكو جارثيا لوركا) متوهجة بالتعبيرات الدرامية التي يتضافر فيها الغناء الشعبي مع الحوار التمثيلي جنبا إلى جنب مع لغة الصمت؛ لذلك كانت أهمية هذا البحث، بهدف الكشف عن بلاغة تلك البنية الدرامية المشتركة بين العبيرات الدرامية الثلاث (الحوار – الصمت – الغناء) وضرورتها الدرامية في فن لوركا المسرحي، وفي ثراء العرض المسرحي، وتميز ذلك اللون من الأداء بجمهور خاص به، من ناحية ثالثة، بالإضافة إلى مصداقية ذلك المسرح بتعبيراته المركبة عن قطاع مهم على تضاريس الجغرافيا الثقافية لمجتمع الجنوب الأسباني، وتأثيرات الثقافة العربية الأندلسية على تعبيراته المسرحية تحديدا.**

**الإحساس بالمشكلة:**

**جاء الإحساس بالمشكلة من ملاحظاتي للبناء الدرامي في مسرح لوركا، حيث يتخلل الغناء الشعبي بنية الحوار الدرامي في عدد من المواقف الدرامية لبعض الشخصيات في المشاهد المسرحية سواء تمثل في غناء جماعي يمث رأيا عاما يرمز للمجتمع أو البيئة أم غناء فرديا تؤديه شخصية محورية في بنية الحدث الدرامي في حالة شعورية يعلو فيها وجدانها تعبيرا عن سعادة أو عن معاناة داخلية**

**إشكالية البحث:**

**تواجه هذا البحث إشكالية الإزدواج بين التعبيرين التمثيلي والغنائي، حيث تفرض الضرورة الدرامية في بعض الأدوار التمثيلية أن يقوم ممثل الدور بأداء بعض الأغنيات الدرامية في أثناء تمثيله لدوره؛ وهو ما يعني أن يكون متمتعا بقدرة على الغناء المسرحي، مدربا عليه أو مؤهلا له؛ حتى يتوحد ميزان الإيقاع بين أدائه التمثيلي وأدائه الغنائي فلا ينشز في أدائه للشخصية عند تخلص أدائه الصوتي فيما بين حالة التمثيل إلى الغناء أو حالة العودة للتمثيل بعد إنتهاء الغناء.**

**أسئلة البحث:**

***هل يلتزم الأداء التمثيلي للشخصيات بفي مسرح لوركا بالأسلوب المسرحي الذي كتبت به المسرحية وصنفت تصنيفا نقديا أم التحرر من ذلك وأداء الأدوار بأسلوب مغاير؟**

*** ما هو أسلوب التمثيل الملائم للأداء في مسرح لوركا هل هو منهج ستانسلافسكي السائد في عروض مسارحنا العربية أم هو منهج بريشت الملحمي أو منهج البيوميكانيك عند مايرخولد؟**

**مجال البحث:** فن التمثيل.

**منهج البحث:** تحليلي تطبيقي.

**محاور البحث:**

*** مفاهيم البحث .**

*** الممثل وطاقة الأداء بين الحوار التمثيلي والحوار الغنائي**

*** التحليل الأدائي وسيكلوجية الأداء بين الدرامية والجمالية**

**– نماذج مختارة من مسرح لوركا –**

**خاتمة البحث:**

**الثبت والهوامش:**

**مصطلحات البحث: (التعبير – الصورة – الحركة – التحريك – السكون – الترديد – الجمالية – الزمنن المسرحي)**

**أولا: مفهوم التعبير: بناء صورة عن طريق الحركة أو عن طريق الصوت، والتعبير جوهر فنون المسرح، خاصة فن الممثل.**

ثانيا:**الصورة**: " هي ما يقابل المادة، وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها وطبقه في الطبيعة وعلم النفس والمنطق؛ فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إيّاه، ومادته هي ما صنع منه من مرمر أو برونز"[١]،[٢]

هذا عن تعريف الصورة أما أنواعها فتنقسم إلى عدة أنواع: (صورة لفظية – صورة مرئية – صورة ذهنية – صورة بيانية – صورة بلاغية)

* الصورة اللفظية: " الوسائل التي تؤثر في الكلمات المكونة للجملة لغرض بلاغي"[٣]

* الصورة الذهنية: وحدودها تصور الشئ في الذهن، دون تجسده في شكل مادي كتابة أو تصويرا بالتشحيص أو بالتجسيد المادي السمعي أو البصري[٤].

وعن الصورة الذهتية يقول حامد عبد القادر[٥] "أما الصورة الذهنية المقيدة بالإحساسات البصرية فهي صور تنشأ مباشرة عن رؤية الكلمات نفسها أو تصحبها، ذلك أن الإحساس بالكلمات إحساسا بصريا لا يحدث وحده دائما بل يصحبه أو يعقبه مباشرة في غالب الحالات حضور صور ذهنية معينة يشتد ارتباطها برؤية الكلمات بحيث يصعب فصلها عنها. وتعتبر هذه الصور ظلالا للإحساسات أو من مخلفاتها التي تخلفها وتبقى في الذهن حتى بعد إنقضاء الرؤية".

والصورة الذهنية صورة تتوارد على الذهن "طبقا لتداعي المعاني لذلك تكون منها "صورة معنوية ترابطية" تتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط"[٦] كما

---

(١) د. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، بيبروت، مكتبة لبنان ١٩٧٤، ص ١٧١.

(٢) -أيضا، انظر : أ[سطو، فن الشعر، ترجمة : د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٢ ص ١٧٦

(٣) د. مجدي وهبة، نفسه، ص ١٧١

(٤) د. أبو الحسن سلام، "الوسط الذهبي في ثقافة الحكيم المسرحية "مؤتمر نوفيق الحكيم" (مؤتمر توفيق الحكيم).

(٥) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس، ط. النموذجية، القاهرة ١٩٤٧، ص ١٦٥.

(٦) حامد عبد القادر، دراسات فيعلم النفس الأدبي، المرجع السابق، نفسه، ص ١٦٩

أنها " قد تكون حرة وقد تكون مقيدة "أما الصورة الذهنية الحرة في فهم حامد عبد القادر[١]" فيرد بها تلك الصور التي لا علاقة لها برسم الكلمات، ولا بصوتها ولا بحركات النطق بها، وإنما هي صورة تنشأ عند قراءة تلك الكلمات".

أما المسرح الذهني، فهو عند د. أبو الحسن سلام " المسرح الذي يعطيك طرفي المعادلة بين معنى ومعنى آخر ولا يعطيك المعنى نفسه بشكل مباشرأي يترك لك إيجاد النتيجة. يعطيك عناصر الصراع بين مفهومين دون أن يعطيك المغزى من وراء ذلك الصراع؛ إذ يترك لك الاجتهاد في الكشف عن ذلك في كل صورة أو حدث باستخدام ذهنك في عمليات تفكير متلاحقة تبعا لتلاحق الصور المعروضة على ذهنك"[٢].

ولأن التعبير المسرحي الصوتي المرئي (الحوار المنطوق والحركة الجسدية) قد يكون تعبيرا عن معنى فكري وقد يكون تعبيرا عن معنى ذهني مركب (صور معنوية ترابطية) – خاصة في المسرح الشعري وفي الغناء الذي يشكل جزءا في تسيج الحوار الدرامي – إذ أن " الصورة الصوتية، أي صوت الكلمة الذي يرن في في أذن العقل حين يقع البصر على الكلمة، ثم الصورة الذهنية النطقية، أي ما يستحضره الخيال من حركات اللسان والشفتين والأسنان، تلك الحركات التي تحدث في حالة ما إذا ما نطق اللسان بالكلمة. وتسمى الصورة الصوتية"[٣].

* الصورة البيانية: "التعبير عن المعنى المقصود بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعاني"[٤].

---

(١) حامد عبد القادر، نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) أيضا د. أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، ط١، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة بالقاهرة ٢٠٠١، ص ٤١ ،

(٣) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، مرجع السابق، نفسه، ص ١٩٥

(٤) د. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، نفسه، مادة : صورة، ص ١٧١

* الصورة البلاغية: كل صلة لغوية يراد بها المعنى البعيد لا القريب أو يغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف الكلمة أو يحل فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي، أو ترتب فيها الألفاظ أو يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام أو زيادة تأثيره في نفس القارئ أو السامع"[١].

**ثالثا:الصمت**: هو لغة السكون أو حالة الإرهاص بالحركة أو التهيئة التي تشف عن ظاهر الحركة قبل ظهورها، أو تغني عن الحركة وعن الكلام. والصمت أنواع وله أإراض مختلفة، في تعبيره عن الكثير من المعاني بديلا عن التعبير بلغة الكلام، وغالبا ما يكون أكثر بلاغة من الكلام باعتباره لغة إنسانية عالمية اعتمد على الإيماء والإشارة .

**رابعا:الإيقاع**: " تقسيم للفراغ الجمالي في الزمن، وهو أيضا تقسيم للفراغ الجمالي في الكتلة (تقسيم المسافة المكانية لكتلة أو حركة أو أكثر) وهو أيضا تقسيم للمسافة الزمنية لصوت أو أكثر في حالة تزامل أو تعارض أو تصاد، وبمقادير متجانسة برغم اختلافها، وبشكل منتظم سواء أكان وفق خطة مسبقة أم كان دون سابق تخطيط (مرتجلا) ومعنى هذا أن الإيقاع هو نظام تشكيل المسموع في الزمان بحيث يؤثر إمتاعا وإقناعا. وهو نظام تشكيل المرئي في المكان بحيث يؤثر إمتاعا وإقناعا وهو نظام تشكيل فترات الصمت والظلام بالتوافق مع المسموع والمرئي"[٢].

**ثامنا:الترديد**: الغناء الجماعي من وراء مغن فردي .

**تاسعا:الجمالية**: الجمالية– كما قال الفيلسوقف كانط[٣]"ليست فكرة **idea** ولا هي تصور **concept** ولكنها خصائص حسية ونبضات تعمل على الذاتية وبصورة فعالة مؤثرة نافذة المغعول **effective**، ذلك لأن لكل إنسان القدرة على استقبال الحكم

---

(١) د. مجدى وهبه، نفسه ١٧١

(٢) د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤ ص ٨.

(٣) عن د. أميرة مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومداخلها، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ ص ١٣٢

الجمالي المشترك وفق مقياس ومعيار نموذجين" يقول د. كمال عيد[١] "إن للحكم الجمالي مقاييس وأبعاد حسية وإدراكية، وخمائر فهم، وخلفيات عقلية، وخبرات حياتية تتجمع، تتجمع كلها – وفي لحظات قريبة إن لم تكن في لحظة واحدة؛ لإصدار حكم سليم وصحيح على عملب فني يرقى إلى ذروة الجمال".

عاشرا: الزمن المسرحي: هو الزمن الخيالي الافتراضي الذي يستغرقه أداء الممثل على المنصة، أو الذي تستغرقه فترة عرض الصورة المسرحية وتلقيها. وهو غير الزمن الحقيقي، لضرورات المبالغة الفنية تضخيما وتكبيرا أو تصغيرا، ولضرورات توكيد الصورة أو التعبير الفني.

## المنهج وحيرة الممثل

من الطبيعي أن يتحير الممثل أما أسلوب تمثيله لدور مسرحي، خاصة عندما يلوح له أساتذة التمثيل والإخراج فيما كتبوا محذرين ومنبهين إلى أن أسلوب إخراج نص مسرحي يجب أن يكون هو نفسه أسلوب النص المسرحي.

وتبعا لما حذر منه بعض أساتذتنا (سعد أردش – أحمد زكي)[٢] من ضرورة الالتزام بأن يكون أسلوب العرض هو نفسه أسلوب النص المسرحي، وجدت نفسي متحيرا – عند شروعي في تحليل بعض الأدوار المسرحية من مسرح لوركا الشعري – أمام ثلاثة مناهج رئيسية في التمثيل (منهج ستانسلافسكي– منهج مايرهولد– منهج بريشت)، فأي منهج من تلك المناهج هو الأنسب؛ إذا اعتبرنا أسلوب نصوصه أقرب إلى الواقعية الرمزية .

## في مناهج التمثيل:

---

(١) د. كمال خيد، مقتبس في د. هاني أبو الحسن، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، الإسكندرية ٢٠٠٨ ص٣٨

(٢) أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي– المدارس والمناهج – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص٢٠٩

تعددت مناهج التمثيل منها ما يركز على الأداء الصوتي للممثل أكثر من حركة جسمه ومنها أداء يركز على حركة جسد الممثل أكثر من تعبيره الصوتي. ومنهج يتعادل فيه التعبير الصوتي مع حركة جسد الممثل، لذا وقفت متحيرا أمام تلك المناهج.

**١- منهج قسطنطين ستانسلافسكي:**

منهج ستانسلافسكي منهج طبيعي يعتمد على إبراز الممثل للصفات الداخلية للدور (الدوافع النفسية) مع الصفات الخارجيد (المظاهر المادية الجسدية والسلوك وطرق الحركة والكلام) ويعتمد أداءالممثل في منهج ستانسلافسكي على أربعة مستويات:

١- مادة الفعل (تحليل دوره) - ماذا يفعل؟

٢- دوافع الفعل (السببية) لماذا يفعل ما يفعل؟

٣- كيفية الفعل (طريقة تجسيده للفعل) كيف يفعل؟

٤- ملاءمة التعبير عن الفعل (مراجعة تعبيره عن الفعل) قيمة الفعل.

وفي كتاب (إعداد الممثل) لستانسلافسكي[1]. وهو يتضمن نظريته في إعداد الممثل بوصفها نظرية أساسية في تدريب الممثل وإعداده لتجسيد الشخصية المسرحية تجسيدا ذاتيا معتمدا على البعد السيكولوجي للشخصية التي يمثلها؛ لذلك عرفت بنظرية التمثيل النفسي. وفيها يهتم الممثل بتركيز الانتباه، وبالذاكرة الإنفعالية وبالخيال كي يتخيل أفضل أسلوب لتجسيد صورة مشاعر الشخصية وتجسيدها بقلب دافئ وعقل بارد كما يقول ستانسلافسكي نفسه .

يعتمد الممثل في ذلك على ذاكرته الانفعالية، باسترجاع صورة انفعال سابق مر به في حياته يشبه الموقف الذي يقوم بتمثيله. وحتى يحقق الصدق في أداء الشخصية يجب أن يندمج في الدور الذي يلعبه .

---

(١) قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة "محمود مرسي ومحمد زكي العشماوي ،القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٨٢

والممثل في نظرية ستانسلافسكي يقوم بتقسيم دوره إلى مراحل وأهداف حتى ينجز الدور كما يجب في فهم تفاصيل الدور ومراحله في الحدث الدرامي .

تعتمد الممثل في نظرية ستانسلافسكي على تجسيد الصفات الداخلية والخارجية للشخصية (تجسيد مشاعر الشخصية مع مظهرها الجسدي الخارجي)

**٢– منهج فوسوفولود مايرخولد:**

مايرخولد (١٩١٧– ١٨٩١) مخرج روسي وكان تلميذا لستانسلافسكي، لكنه اتخذ لنفسه طريقا آخر غير منهج ستانسلافسكي. وله كتاب يحمل نظريته في التمثيل في جزئين هو(في الفن المسرحي)[١]حيث نظريته المعروفة بالآلية الحيوية أو(البايو ميكانيك) ومسرحه يعرف بالمسرح الشرطي، فاهتمامات الممثل على الصفة الخارجية للشخصية تشخيص بعكس نظرية ستانسلافسكي المعتمدة على الصفات الداخلية والخارجية، فالمؤثر في منهج مايرخولد يركز على المظهر الخارجي للدور وبذلك تبدو حركته ألية. يسمح منهج مايرهولد للممثل بأن يرتجل في أثناء أداء دوره ويقول "دائماً ما يرتجل الممثلون المجيدون حتى في أثناء أكثر الخطوط الإخراجية دقة"[٢].

كما يفضل مايرخولد في منهجه الممثل المحب للموسيقى – كما يقول مايرخولد: "العمل مع الممثل الذي يحب الموسيقى أفضل عشر مرات من غيره"[٣].

ويعتمد أداء الممثل في منهج مايرخولد إلى جانب الارتجال على الأداء المحتمل؛ بمعنى تشخيص المظهر الخارجي للدور من وجهة نظره. فهو يقول: "اختلاف أداء الممثل للدور المسرحي من ليلة عرض إلى ليلة عرض أخرى"[٤].

---

(١) فوسفولود ماير خولد، الفن المسرحي في جزئين، ترجمة د. شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي ١٩٧٩

(٢) د. صالح سعد في " من أوراق مايرهولد الأخيرة " (مجلة الثقافة العالمية ) ع٢٥يناير ١٩٩٧– شعبان ١٤١٧، ص ص ١٤٦–١٤٧

(٣) د. سعد صالح، نفسه، الصفحة نفسها

(٤) نفسه، ص ١٤٥

يعني الأداء محتمل أن يغير الممثل من طريقة أدائه للدور الذي يقوم بتمثيله بين ليلة وأخرى .

٣- منهج برتولت بريشت [١]:

برتولت بريشت مؤلف ومخرج مسرحي ألماني، صاحب نظرية التغريب في المسرح الملحمي وهي نظرية يراعي فيها كل من المؤلف والمخرج والممثل وضع مسافة بينه والجمهور حتى يفكر بإدراك في كل ما يعرض أمامه، ليظل في حالة تجرد وحياد موضوعي طوال فترة العرض، كأنه قاض يفهم ويحلل ما يعرض عليه من أحداث دون أن يظهر ميلا أو تأثرا عاطفيا بما يعرض أمامه ويظل هكذا حتى نهاية عرض المسرحية ليكون له موقف في النهاية سواء مع ما عرض عليه أو ضده. ويعتمد المؤلف والمخرج في هذا المسرح على ما يطلق عليه بريشت (التأرخة: أي تقديم ماهو تاريخي أو تراثي بشكل معاصر ,, من جهة نظر عصره أي عصر الجمهور ليصبح حكمه عليه حكما معبرا عن مجتمع عصره) ويعتمد أيضا على ما يعرف بـ (الرائع في المشوه والمشوه في الرائع) بمعنى تقديم الحدث وإعادة تصوير الممثل للشخصية التي يمثلها بما فيها من قيم وأفعال جميلة وما فيها من قيم وأفعال سيئة أو قبيحة فالجمال والقبح ثنائية في الإنسان، والممثل يشخص الدور من خارجه باعتياره صفة إجتماعية وليس صفة ذاتية تخص شخص بعينه من لحم ودم الشخصية باعتبارها نموذجا لطبقتها الاجتماعية. وحتى ينجح الممثل الملحمي في تصوير الدور الذي يلعبه، فهو يمثله من خارجه ويضع المشاعر بعيدا عن الأداء، يمثله تمثيلا محتملا صدقه ومحتملا كذبه وهو بذلك يقترب من منهج مايرهولد؛ ويبتعد عن مهج ستانسلافسكي.

على أن حيرة الممثل أمام هذه المناهج سوف تتبدد حالة انتهائه من تحليل دوره المسرحية تحليلا دراميا بهدف اكتشاف تضاريس المسيرة الدرامية للشخصية ودوافعها وعلاقاتها وتلمس مناطق قوتها ومناطق ضعفها، وتحديد أبعادها الاجتماعية والجسمية والنفسية؛ إذا ما كانت شخصية نامية – من لحم ودم ومشاعر – أم شخصية نمطية تعادل

---

(١) برتوات بريخت، نظرية المسرح الملحمي أ ترحمة : د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت ١٩٧٣

صفة اجتماعية أو فكرة أو رمزا؛ وموقع الدور في بنية الحدث الدرامي، هل هو موقع المركز أم موقع الهامش؛ فعلى ضوء ذلك التحديد وتحديد إنتماء النص إلى أي أسلوب مسرحي؛ يمكن أن يرى أي منهج من مناهج التمثيل السابق الإشارة إليها هو المنهج الأنسب لبناء الدور المسرحي الذي كلف به ويتهيئ لأدائه، واضعا هدف الأداء نصب عينيه – وفق توجيه ستانسلافسكي[1] "ينبغي أن يتوافر في الهدف، أو المهمة الموضوعة أمامكم، الوضوح والصدق والتحديد، يجب أن تكون المهمة مثبتة لديكم على نحو وطيد، وأن تفكروا بها قبل كل شئ لتوجهوا إليها رغبتكم الإرادية وسعيكم. دون ذلك ستضيعون ولا ريب".

## تحليل الدور المسرحي بين المركز والهامش:

من الأمور المعلومة عن بنية الحدث الدرامي في المسرحية التقليدية وجود صراع رئيسي بين شخصية (مركزية) محورية رئيسية وشخصية محورية مضادة لها، وما بين شخصيات الهامش المساعدة للشخصية المحورية والشخصية المضادة لها من صراع ثانوي وهنا يمكن القول إن الشخصية المحورية والشخصية المحورية المضادة لها كلاليهما تمثلان مركز الصراع في الحدث المسرحي، وتمثل الشخصيات المساعدة لكليهما الهامش. ومن المعلوم أن دور الهامش مكمل للمركز وهو شارح له ومفسر ومؤكد لفاعلية دوره. ويقصد بالمركز بؤرة الحدث أما الهامش فهو كل ما يرتبط ببؤرة الحدث من خارجها. ويتمثل ذلك على سبيل المثال في العلاقة التي بين هاملت وهوراشيو في مسرحية شكسبير(مأساة هاملت) وما بينه وروزنكرانتز وجلدنشترن سواء كانا تابعين معاونين له أو تابعين ومعاونين للملك كلوديوس للتجسس على هاملت، إذ أن فعلهما هامشي معاون لإرادة المركز " الملك كلوديوس" قاتل أخيه والد هاملت ومغتصب زوجته وعرشه. المهم في الأمر هو تحديد الممثل لجوهر المهمة التي يكون عليه أداؤها من أجل بناء دوره التمثيلي بصورة صادقة. وفي ذلك يقول

(١) كونيستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة :د شريف شاكر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣ ص ٢١٥

ستانيسلافسكي[1] "إن طريقنا الإبداعي يشبه سكة خطوط حديدية تمر عبر محطات (أي مهمات) كبيرة ومتوسطة وصغيرة وأشباه محطات" وفي هذا ينبه ستانيسلافسكي إلى أهمية عدم تخطي الممثل في أدائه لدوره لأي من تلك المهام الصغير منها قبل الكبير.

ويمكننا على ضوء ذلك التمهيد أن نقف على طبيعة تصور أداء الممثل المسرحي لمعمارية بناء الدور الذي سيقوم بتمثيله في إحدى المسرحيات، ولتكن – على سبيل المثال – إحدى مسرحيات لوركا: (شخصية الأم أو الزوجة نموذجا لدور نسائي في مسرحية " الزفاف الدامي"، وشخصية الخطيب أو شخصية ليوناردو نموذجا لشخصية ذكورية أو شخصيتي " يرما وخوان" زوجها في مسرحية (يرما). فإذا انتهي الممثل في تحليله لتلك الأدوار من مسرحية لوركا – هذه أو تلك – إلى أنها شخصيات نامية ولها أبعادها الثلاثة (البعد الجسدي – البعد الاجتماعي – البعد النفسي) أي من لحم ودم ومشاعر حاضرة، بمعنى أنها أكثر التصاقا بصدق التعبير عما تشعر به، فسوف يتجنب تفعيل منهج التغريب الملحمي عند شروعه في بناء الدور الذي يستعد لتمثيله؛ حيث في منهج التغريب " لا يجتهد الممثل/الممثلة في تجسيد حالة المصداقية الإندماجية مع الشخصية؛ بمعنى ألا يتوحد معها بمشاعره تجسيدا لصفاتها الداخلية على طريقة منهج التمثيل النفسي، وإنما يفعل الصفة الاجتماعية للدور باعتباره (الممثل) الذي يعيد تشخيص الدور أو تصويره من جهة نظر مجتمعه المعاصر لا من جهة نظره الذاتية؛ من جهة نظر إنتماءاته الفكرية الاجتماعية أو الطبقية بالأحرى. هنا يكون قد حقق مبدأ(التأرخة) الملحمية في إعادة تصويره للدور المسرحي"[2].

ومن الطبيعي كذلك ألا يجد ممثل دور من مسرحيات لوركا في منهج " بيوميكانك " ما يعينه في تجسيد الدور، لأن منهج الآلية الحيوية يوجه الممثل نحو الصفات الخارجية للشخصية المسرحية ويركز على الآلية الحركية في الأداء باعتبار الفعل سابق للشعور عند

---

(١) ستانيسلافسكي، نفسه، ص ٢١٤.

(٢) د. أبو الحسن سلام، الممثل والفرجة المثالية على دوره المسرحي، موقع الحوار المتمدن

مايرخولد، على النقيض من وجهة الممثل في منهج ستانسلافسكي النفسي حيث الشعور عنده يسبق الفعل[1] فإذا كانت مشاعر شخصيات لوركا المسرحية تسبق فعلها؛ فإن التزام الممثل بمنهج ستانسلافسكي يكون هو الأنسب له في بناء دوره المسرحي .

بناء على ذلك فسوف يذهب هذا البحث في تحليله للشخصيات المسرحية المختارة نموذجا لمنهج بناء منظومة التعبير المسموع والتعبير المرئي في الدور المسرحي باتباع منهج تحليل الشخصية من زاوية (العاطفة الحاكمة وإمساك اللحظة الشعورية[2] التي وجه إليها منهح ستانسلافسكي تمكينا للممثل من أن يجسد الدور بمصداقية تعتمد على نظرية (الذاكرة الإنفعالية) وقد صادف أن أسلوب نص لوركا المسرحي الواقعي يتوافق معه منهج شتانسلافسكي الواقعي النفسي.

## تحليل الأدائي لدور (يرما) (٣)

### – بين طاقة التمثيل ومخيلة الإخرج–

يشكل دور (يرما) تلك الشخصية التي أبدعها خيال " لوركا " واحدا من أهم الطموحات التي تسعى ممثلة بارعة إلى أدائه، لما يتطلبه أداء تلك الشخصية من تركيب اجتماعي ونفسي متشابك؛ يغوص في أعماق المرأة ويفتش عن ضميرها تأكيدا لغريزة الأمومة؛ ومضاعفات إحساسها بأنها بعيدة المنال في كنف رجل عقيم، بلا فحولة تكافئ أنوثتها. وبسبب هذا المركب في شخصيتها الجامحة، جاءت وقفة هذا البحث لتحليل ذلك الدور تحليلا أدائيا؛ يكون نموذجا لتدريب الممثل/ الممثلة على مشهدية بناء الدور المسرحي، خاصة طلاب الدراسات العليا في تخصصات التمثيل والإخراج، لتظهر في دور

---

(١) راجع فسوفولود مايرخولد، فن المسرح، ج ١ ترجمة د. شريف شاكر، بيروت.

(٢) كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة : د. شريف شاكر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٣، ص٢٣٧

(٣) فدريكو فارثيا لوركا، يرما، نرجمة صلاح عبد الصبور، وحيد النقاش، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧

يرما هي نفسها بحركاتها المعبرة عن معاناتها واحتجاجاتها على سلبية الزوج بأقل الإيماءا والإشارات مثل (تلمس بطنها، هزة ساقها، النظر إلى نفسها في مرآة غرفتها، النظر إلى صدرها، هزة وسطها، الإشارة بأصبعها، الإمساك بذراع زوجها بمعنى توجيهها إلأى أن " توظف جسدها كله بلحمه وشحمه لكل انفعاله ولكل حركة " حتى برى فيها الجمهور المرأة التي "يزعن لها جسدها بالطاعة؛ فأحبالها الصوتية، وكل عضلاتها تلبي طلباتها – بتعبير بيرنر زوخر–[1]..

## فواصل الصمت وبلاغة الأداء:

يلعب الصمت دورا مهما في تمثيل الأدوار المركبة في الشخصية الإنطوائية (البلغمية) – تحديدا– بسبب ميلها نحو الكتمان، وكبت مشاعرها على قدر طاقة التحمل ..، خاصة عندما تشكل مركز الحدث الدرامي في مواجهة مركز مضاد تراه مجرد هامش يشغل مساحة غير فاعلة في تحقيق هدفها. من يكون لجؤوها للتعبير عما يغلي بداخلها من شعور مكبوت أميل إلى التعبير الصشامت، لما فيه من بلاغة تقول الكثير إيحاء بدون كلمات أو إفصاح. لذلك تأتي ضرورة فواصل الصمت في أداء مثل تلك الشخصيات، وهي تمثل خصوصية في المسرحيات التعبيرية وفي المسرحيات الواقعية النرميزية كتلك التي نراها في مسرحية (الزفاف الدامي) ومسرحية (الإسكافية العجيبة) ومسرحية (يرما).

ويعتبر فاصل الصمت في أثناء أداء ممثل أو ممثلة لحوارها جسرا يفضى إلى ما بعده، خاصة في المونولوج، إذ يؤدي تقطيع الممثل/الممثلة للمونولوج بفواصل صمت كبيرة، يقف خلالها الممثل صامتا تماما، متأثرا للغاية، ممعنا النظر فيما سيفقده. وهذا ما يحخدث في مواقف متعددة لشخصية (يرما)[2]في فواصل أخرى في تستطيع أن تنحني على ظهر مقعد وتنتحب بصمت مدة لا بأس بها، يرتجف جسدها المتشوق للحمل ويهز رأسها على نحو ما

---

(١) بيرنر زوخر، سحرة المسرح، ترجمة : د. حامد أحمد غانم، مهرجان القاهرة التجريبي الدولي(٩) ١٩٩٧ ص ٧٣'

(٢) لوركا، يرما، المصدر نفسه، ١٩٦٧.

في أسى. إنه نحيب إحساسها بهوة سحيقة تبعدها عن تحقيق حلمها بطفل، وهي ترى حالة البرود التي عليها خوان زوجها، وطريقة تجنبه الدائم لمجاراتها كلما ألمحت له بمجرد إشارة عن حلم حياتها (الإنجاب) جوهر حياتها بل حياة كل زوجة (الإنجاب) ذلك الحلم الذي لا تكف عن التصريح به وترديده بالغناء الآتي من خارج الدار، بدءا من المشهد الافتتاحي للمسرحية – ربما تجنبا لإحراج زوجها " خوان" – حتى وهي تحلم:

(عند ارتفاع الستار تبدو يرما نائمة، وعند قدميها توجد سلة عملها. يغمر المنظر ضوء غريب لحلم. يدخل راع على أطراف أصابعه. ينظر إلى يرما بثبات بينما يمسك طفلا مرتديا لباسا أبيض اللون من يده. بعد رحيل الراعي يصبح الضوء ضوءا بهيجا لصباح يوم من أيام الربيع. تستيقظ يرما ..

أغنية (صوت من الداخل)

نينا نانا نينا نانا

نينا نانا نينا نانا

هيا يا صبى

نبنى عشاً في الحقول

ثم نجري فيه نختبي

يرما: خوان. أتسمعني يا خوان؟

خوان: إنني قادم.

لقد حان الوقت"[1].

إعداد الدور وفق منهج ستانيسلافسكي

---

(١) لوركا، يرما، النص نفسه، ف ١، ض ١٣.

نعتمد في ذلك على تحديد الفقرة موضع النقلة الشعورية أولا، وبعدها نحدد مهمة الممثل/ الممثلة، من خلال تعيين العاطفة الحاكمة للدور، ومحطات الإمساك باللحظات الشعورية والتنقل بينها:

الفقرة١: وتبدأ بعبارتها " خوان. أتسمعني يا خوان؟ وتنتهي بعبارتها التالية لجوابه عليها حيث تقول:"حان الوقت. "

**أولا: مهمة الممثلة: (تنبيه زوجها) .. لكن إلى ما تنبهه؟ !**

أ- على المستوى الواقعي، هي تنبهه إلى حلول موعد ذهابه إلى عمله. تنبيه ضرورة واقعية. وهو أمر أدركته من ملاحظة ضوء الصباح الذي ملأ الغرفة .

ب-على المستوى الرمزي: هو تنبيه ضرورة سيكلوجية ربط عبارتها بصورتين إحداهما بصرية أو استبصارية رأتها في منامها (الراعي الذي يمسك بيده طفلا في ثوب أبيض) والأخرى سمعية دافعية، تمثلت في غناء هدهدة الطفولة التي اقتحمت سمعها من خارج غرفة نومها فور استيقاظها. وكلا الصورتين تشكلان دافعا يهيج في داخلها مشاعر افتقاد لطفل طالما حلمت به، وهذا الاحساس القوي بالفقد، جعلها تبحث عن الزوج، تنبهه إلى حاجتها الغريزية بوصفها امرأة إلى الأمومة. وهنا لايكون دلالة تنبيه الزوج مجرد رغبة في لفته إلى حلول موعد خروجه لعمله المعتاد في الحقل، بل هر تنبيه يحمل في طياته دلالة أبعد دلالة عتاب أو لوم، دلالة كبت مسكوت عنه.

**ثانيا: تقنية الأداء:** باستعادة الممثلة في قراءة تأملية سريعة للمشهد بدءا من حلمها بالراعي وبيده الطفل؛ إنتهاء بقول خوان من الداخل " إنني قادم" يتحدد زمن أدائها ليس على المستوى الواقعي بل على المستوى الدرامي والجمالي أيضا، حتى تترجم بأدائها ما بداخلها، متلألئا بصورة طفل الحلم بيد راعيه، متوهجا بلهيب الغيرة التي أوقدتها هدهدة جارتها لوليدها. ولكي تجسد الممثلة تلك الصورة بأدائها يصبح توظيف لحظات الصمت ضرورة درامية وجمالية أيضا. هي ضرورة درامية حتى تمعن النظر فيما انتهى إليه حالها بدون حملها بطفل يسكن أحشاءها وتقنع نفسها قبل أن تقنع المتفرج بصدق مشاعرها. وهي ضرورة

جمالية لأن تخلل لحظات الصمت في مفاصل كلامها؛ من شأنه أن يشبع شعور المتفرجين من ناحية ويسربل شعورهم في حالة إندماج معها، وبذلك تتحق لهم متعة الفرجة. وتبعا لما تقدم تأتي المهمة التنفيذية:

**ثالثا: (لو) والمهمة التنفيذية:** وفيها تعيد الممثلة بناء الموقف عبر زمن افتراضي هو زمن تجسيد معاناتها الداخلية المشتعلة بأحاسيس افتقاد فحولة الزوج والحرمان من جنين يملأ فراغ الأمومة المأمولة:

الفقرة السابقة نفسها: يتأسس بناء الدور في هذه المحطة – بتعبير ستانيسلافسكي – ارتكاز على المخيلة، وفيها توظف الممثلة (لو السحرية) لتوليد صورة ذهنية من الصورتين المكونتين للمشهد الافتتاحي (صورة الحلم، وصورة الأغنية) لتكوين مصداقية الدور ليقنع، وجماليته ليمتع .

مهمات الأداء: مرت قراءة الممثلة للدور بثلاث قراءات (قراءة بيضاء للفهم الإطاري العام للمشهد – قراءة تحليلية – قراءة تأويلية باستخدام (لو السحرية)

– في تحليل هذا المشهد كان البدء بقراءة المشهد قراءة أولية قراءة فهم (بيضاء) كشفت عن ثلاث مراحل تستوجب ثلاث نقلات شعورية رئيسية يتوجب على ممثلة دور (يرما) التعامل معها.

– القراءة الثانية للمشهد قراءة تحليلية ترفع تضاريس معمارية المشهد من الناحيتين الدرامية والجمالية، كشفا للروابط التي تربط بين صورة حلمها بطفل في يد راع، وصورة أغنية المهد العابرة هوائيا من خارج الغرفة إلى وجدان يرما. ثم علاقة هاتين الصورتين بنداء يرما المنبه – واقعيا– لزوجها إلى حلول موعد ذهابه للعمل.

– القراءة الثالثة للمشهد قراءة تأويلية، تعتمد على (لو السحرية) في تجسيد الموقف تمثيلا بهدف تأكيد استحواذها على شخصية الزوج؛ لأن لها مطلب ملح هو غير قادر على الوفاء به، وفواصل الصمت آلية تعبيرية لتجسيد ذلك:

(تستيقظ يرما) لحظة ذهول صامت، وهي تتلفت يمينا ويسارا ببطء. كما لو تلحظ فجأة ضوء الشمس في الغرفة تشرع مسرعة في النهوض بإزاحة غطاء فراشها، غير أن صوت عناء هدهدة امرأة لطفلها من الخارج تعيدها إلى جلستها في الفراش مرة أخرى. تسرح بخيالها مع الأغنية، ربما تتخيل صورة رضيعها المأمول في حضنها وهي تهدهده. وكأن صورة غناء جارتها من الخارج تولد صورة ذهنية تجسدت في رأس يرما وهي تهدهد وليدها المتوهم، وهنا تندفع في النداء على زوجها بطريقة تحمل معنى التنبيه ظاهريا ودلالة العتاب باطنيا.

والممثلة بذلك الفهم تبني أداء هذه اللحظة الدرامية المتداخلة فيما بين عالم الحلم وعالم اليقظة بتخيل قائم على افتراض إدراكها لما يدور في مشاعر الطرف الآخر (زوجها)، إدراكها لعدم اهتمام زوجها بضرورة حصولها على طفل منه وهي ضرورة حياة. وهنا يقترب أداء الممثلة من فكرة (المعرفة الديناميكية بين الداخل والخارج أو مايعرف عند بيتر بروك بالإنصات الداخلي (الشفافية))التي تبرر نفسها عند بروك في كل المستويات، بداية من إحساس الممثل بدوافعه ودوافع الآخرين لمثولوجيا الكشف عن الطبقات الخفية في النص وإنتهاء بتطوير الشخصية الذي لا يعتمد على الذاتية..) [1].

وتتأكد لدي " يرما " الشعور إلى أي مدى يتبرم خوان من ملاحقتها الإيحائية له، من خلال كلماته الشحيحة في حوارها معه كلما استوقفته عند شروعه في الخروج، وإحساسه هو وبأنها لا تريده أن يخرج من البيت .. ففي مشهد استيقافها له لحظة تهيؤه للخروج، يلفتنا فعلها الفجائي إلى الإمساك باللحظة الشعورية بالنسبة لفعلها وبالنسبة لرد فعله عليها كمحطة أحرى من من محطات التحليل الأدائي:

الفقرة ٢:

" خوان: إلى اللقاء. (يمضي للخروج)

يرما: ألا تأخذ كوبا من اللبن؟

---

(١) الكويت عالم المعرفة بيتر بروك، النقطة راجع

**Brook Peter The Shifting Point London, Methuen,1987.p 68**

خوان: لماذا؟ "

يرما: إنك تعمل كثيرا وليست لديك القوة الكافية لتحمل العمل الكثير"

المهمة:

– في هذه المهمة يتصدر حوار الحركة حوار الكلمات، فخوان يتحرك نحو باب الخروج، كما لو كان ينجو بنفسه من فخ تلميحات، ووصلة معاتبات صباحية تعود عليها. وهنا، يكون على ممثلة الدور أن تفترض أن يحاول النجاة من تلك الإصطباحة اليومية، لذلك تسارع بحركة استيقافه من خلفه في مقابل حركة هروبه – فيما تخيلت – وربما لو وضعت راحتيها على كتفيه بخفة من خلفه كي يستدير في مواجهتها بتعبيرات وجه متوجس، ولأنها تعودت على مثل ذلك لذا تضع ابتسامة خفيفة على شفتيها وهي تقول له بما يشبه العتاب:

" يرما: ألا تأخذ كوبا من اللبن؟ "

خوان: لماذا؟ "

مهمة ممثل خوان: مواجهتها برد حاد وصادم لها دون شك. وهي حدة يبدو معها كما لو كان يتصور أنها تقترح عليه دواء بسبب مرض هو مصاب !! به فما هو رد فعلها؟

مهمة ممثلة يرما: لامتصاص هذه حدة الزوج غير المبررة في مواجهة حنان الزوجة، تكتفي يرما بابتسامة خفيفة فيما يشبه العتاب. ولامتصاص تلك الصدمة الجافية أيضا؛ فقد تلجأ إلى راحتي يديها في ملامسة كتفيه وذراعيه بخفة وحنان بالتزامن مع عبارتها المبررة لطلبها الذى بدا أنها استشفت من حدته معها، إحراجه كما لو كانت تلتمس منه أن يشرب كوب اللبن قبل أن يغادر، ربما لأنه – فيما يبدو – لم يفعل في ليلته ما كانت تنتظره منه !! أو ربما كان كوب اللبن تعويضا له عن جهد فراش ليلتهما !! – فلو تخيلت أن سبب حدته الفجائية على طلبها منه احتساء كوب اللبن لجاءت ابتسامتها وتلطيفها للموقف أكثر هدوءا وجاء تبريرها أكثر صدقا، وهي تقول:

" يرما: إنك تعمل كثيرا وليست لديك القوة الكافية لتحمل العمل الكثير"

مهمة ممث خوان: لكن ماذا كان رده، وما هي طريقة تعبيره، إذا أخذنا بالقاعدة المعتادة التي تقول إن (الحركة تنبع من الحوار) لا شك سيوليها ظهره مجافيا أو معترضا على تبريرها الذي يراه ساذجا، في حركة خروجه وهو يقول عبارته:

"خوان: إن الرجال يجب أن يزدادوا نحولا لكي يزدادوا قوة."

مهمة ممثلة يرما:– تعترض طريقه، وهي تراه محتدا، ربما لتصورها أنه يرى فيما قالت لونا من ألوان المماحكات النسوية التي تجيدها الزوجات، لذا تسرع بالدوران وهي تقول: "ليس أنت"

توكيد المهمة:

أ– تكرر جملة اعتذارها " لست أنت " تكررها بعد أن تصبح أمامه وتضع يديها على كتفيه كما لو كانت من داخلها تحول دون خروجه مغضبا – حيث تصورت – وربما ساعد ممثلة الدور على أداء اللحظة الشعورية بطريقة أكثر حميمية، تكشف عن شبقها، وما تضمره في نفسها –– ربما – من رغبة صباحية جياشة في علاقة عاطفية شرعية خاطفة:

ب–" يرما: ليس أنت. " ولمزيد من ملاطفته ربما مالت على يديه تقبلهما الأمر الذي ظنت أنه يرقق من طريقته معها، لذلك تواصل حديثها له وهي ممسكة بيديه، وهي تقول له: "

الفقرة ٣:

" لقد كنت على غير ذلك تماماً عندما تزوجنا، أما الآن ... "

مهمة يرما: هنا تبدو تواقة إلى ملامسة وجهه. وربما يبدو أكثر تعبيرا عن رغبتها تلك أن تلصق كفيها بخديه وهي تكمل حديثها في الفقرة التالية:

الفقرة ٤ : " .. فإن وجهك أبيض كما لو كانت الشمس لا تلمسه قط. "

مهمة يرما: لإظهار رغبتها الحقيقية من استبقائه، وإغرائه بكوب اللبن – الذي لم يشر النص إلى أنها قدمته له فعلا، أوأنه شربه – لذا يكون من الملائم هنا – من الناحية الواقعية – أن تلتقط كوب اللبن من على منضدة بجوار الباب؛ فتناوله إياه ليشرب ما فيه. وعند

**إنتهائه من شربه تتناول الكوب فارغا لتعيده إلى المنضدة دون أن تلتفت إلى عملها فإذا بالكوب يسقط على الأرض، وهذا ما يلفت نظره؛ وإذا بها تحتضنه غير مبالية بشئ غير ذلك – ربما ليعمق احتضانها له من حقيقة رغبتها. خاصة وهي تذكره بفتوته أيام زواجهما الأولى:**

**الفقرة ٥:**

**"لقد كنت أحب أن أراك تمضي للسباحة في النهر وأن أشاهدك تصعد إلى السطح عندما يتسرب المطر إلى الدار .."**

**مهمة يرما:**

**تظهر تدللها وهي تتجه نحو المرآة، وهو يتابعها، لتظهر صورته خلفها على صفحة المرآة.**

**الفقرة ٦:**

**" وها قد انقضى أربعة وعشرون شهرا على زواجنا وأنت في كل يوم يزداد حزنك ويزداد تحولك كما لو كنت تنمو إلى الوراء. "**

**مهمة يرما:**

**هنا تتعمق رغبتها في الالتفاف حوله؛ وهي تدور لتصبح خلفه ويديها على كتفيه، لتظهر صورتها من خلفه على صفحة المرآة، وهي تكمل حوارها فيما يشبه العتاب .**

**مهمة خوان:**

**تظهر علي وجهه علامات الضيق وعلى حركته الجسدية تظهر تعبيرات التململ من كلماتها و يكون ملائما انفصاله عنها في اتجاه باب الغرفة وهو يتلفظ بجملته التالية:**

**" خوان: هل انتهيت؟ "**

الفقرة٧:

"يرما: لا تغضب."

مهمة يرما:

تسرع لتقف أمامه في مدخل الباب فاردة ذراعيها على قائمي الباب، كما لو كتنت تحتجزه .

مهمة خوان:

يسقط ذراعيها ببطء من على قائم الباب ويتحرك جانبيا ليخرج، وهو يدفعها برفق نحو داخل الغرفة .

مهمة يرما: تتحرك منكسرة في اتجاه الفراش. تجلس على حافة الفراش وهي تردد " لو كنت مريضة لوددت منك أن تهتم بي .. "

مهمة خوان: يتوقف في مدخل الباب متأثر، يستدير للداخل في مكانه وهو ينظر إليها مشفقا. تبدأ متمادية في تصنع أسلوب أقرب إلى التمثيل داخل التمثيل بتصوير موقفه منها فيما لو كانت مريضة:

الفقرة ٨:

" إن زوجتي مريضة سوف أذبح هذا الخروف كي أصنع لها طعاما شهيا ... "

مهمة يرما:

هي هنا مهمة مضاعفة، حيث تمعن في حبك تصويرها، استرقاقه، ويكون مناسبا لكشف تصنعها أن ترمقه من طرف عينها لترى أثر ما تصور به حالها فيما لو كانت مريضة، وتشخص أمامه ما يتوجب عليه فعله عندذلك:

الفقرة ٩:

" ... إن زوجتي مريضة؛ سأحتفظ لها بدهن هذه الدجاجة ليشفيها من سعالها. سوف أحضر لها جلد الماعز لأحمي أقدامها من الثلج " فإني هكذا أنا نفسي "

مهمة خوان: يرق لحالها، يتحرك نحوها .

مهمة يرما: تنهض منم فورهابحماس لتستقبله بحضنها، وهي تقول:

"... ولهذا أهتم بك .. "

مهمة خوان: يتخلص من حضنها برفق مرددا باقتضاب: " أشكرك على ذلك .."

مهمة يرما: تقف في مكانها منخلفه محتضنته من الخلف وهي تردد مستعطفة:

" يرما: ولكنك لا تدعني أهتم بك .. "

الفقرة ١٠:

" خوان: هذا لأنني ليس بي شئ .."

مهمة خوان:

متبرما .. يتقدم للأمام تاركا إياها وراء ظهره في أثناء ترديده:

" وما كل ذلك إلا أوهام تصورينها لنفسك. "

مهمة يرما:

تلتحق به ولا تتركه، كما لو كانت تلاحقه .

الفقرة ١١:

" إني أعمل كثيرا. ومع كل عام يمضي تدركني الشيخوخة أكثر من الذي سبقه .

مهمة خوان:

محاولا تهدءتها ،إذ يستدير ليواحهها برفق، وكتفيها بين يديه، للمرة الأولى .

الفقرة ١٢:

" يرما: مع كل عام يمضي ستستمر في البقاء هنا أنا وأنت .. كل عام .

خوان: (مبتسما) بالطبع وستنتهي متاعبنا .

مهمة خوان: وهو يظن أن الأمر قد انتهى، يتحرك، ينظر في المرآة. مرددا:

" فالعمل حسن وليس هناك من أطفال يحتاجون إلى تكاليف. "

مهمة يرما: تقفز نحوه، وكأنه لمس وترا حساسا بداخلها، تديره نحوها وجها لوجه، بما يشبه الرجاء مختلطا باللوم، وصوتها يتهدج:.

يرما: ليس لدينا أطفال .. يا خوان .. "

مهمة خوان: ببرود ينزل يديها من على كتفيه، كما لو كان ما قالته شيئا عاديا وعابرا. وعلىطرف لسانه يتساءل كما لو كان يستنكر لهفتها وملامها:

" خوان: وماذا في ذلك؟

مهمة يرما: تكبت غيظها وتتماسك في لحظة صمت، لتسأله بعدها سؤالا محرجا، هو بلا شك سؤال كل زوجة متى شعرت بابتعاد مساعر زوجها عنها ولو قليلا .

" يرما ألست حبك؟ "

مهمة خوان: هو لا يتبرم فحسب، ولكن الكلمة على طرف لسانه صريحة واضحة وكاشفة، تنسب الحبمن طرفها هي دونه:

الفقرة ١٣:

" خوان: نعم إنك تحبينني .. "

مهمة خوان:

هكذا دون مواربة؛ فهو لا يحتاج إلى لحظة صمت تفصل بين لفظة (نعم) وما بعدها، لأن لحظة الصمت تعطى دلالة بحرجه منها. وهذا غير صحيح، لذا تلا الجملة تلاوة

آلية عارية عن شعور متبادل، وكأنه يلمح بالمسكوت عنه وهو أن الحب من طرف واحد – طرفها هي – وحتى إذا كان يبادلها العاطفة؛ فإن تقاليد الذكورة في مجتمع الجنوب الأسباني، يمنعه عن التصريح بذلك .

مهمة يرما:

تبدو عليها الصدمة من قوله، فمع ما يبدو من أن عيار شعورها قد فلت منها وحط على لسانها؛ مما جعل نبر صوتها يحتد نوعا ما؛ إلا أنها تبوح بما يكشف عن حبها وفخرها بأنوثتها متباهية بعاطفتها نحوه وسعادتها بدخوله بها؛ وهو موقف تخشاه كل عروس في خلوة ليلتها الأولى مع عريسها .

الفقرة ١٤:

" يرما: إنني أعرف فتيات بكين قبل دخولهن إلى الفراش مع أزواجهن. فهل بكيت أنا أول مرة نمت فيها معك؟

مهمة يرما:

تتجه نحو المرآة قبل أن تبدأ البوح بعبارتها السابقة، وتتظاهر بشغل نفسها بحركة إسقاطية نفسية بتمشيط شعرها وهي تواصل البوح بما في نفسها:

".. ألم أكن أغنى وأنا أرفع الملاءات المصنوعة من التيل الهولندي؟

مهمة خوان:

يبدو أنه فهم مارمت إليه حول أنوثتها الحاضرة، وحول استعدادها الدائم لمطارحته الغرام في أية لحظة دون مواراة، يمسك جبينه بكم قميصه فيما يبدو محرجا.

مهمة يرما: تواصل البوح وهي تتحرك فجأة نحو الفراش، وتسحب ملاءة السرير وتشمها:

" .. ألم أقل: كم هي جميلة رائحة التفاح تلك التي ..

– لحظة صمت متعمدة ثم تقرب الملاءة من وجهه متعمدة أيضا؛ فيبعدها بكفه. تعاود شم الملاءة بشبق وتكرر:

" ... كم هي جميلة رائحة التفاح التي تنبعث من هذه الملاءات؟ "

يعلق د. أبو الحسن سلام[1] على تلك الصورة – تحديدا – فيقول " يتضح إيحاء (يرما) فحول ما يتعلق بالرائحة المنبعثة من ملاءة فراش زوجيتها، تلك التي تراها جميلة وتشبهها برائحة التفاح؛ تتضح جمالية هذه الصورة من خلال فهم سيكلوجية الأنثي العاشقة النزقة الخبيرة والمهتمة بفراش معاشرتها حساسية الشم عندها خصوصا شم ملاءات فراش المضاجعة عند غسله، لأن ما لصق بها من آثار (منيّ الجماع) له رائحة كرائحة التفاح "

مهمة خوان:

تبعا لذلك فمن الجائز أن (خوان) قد فهم تلميحها بإلقاء تبعة عدم إنجابها على قصور منه. ويبدو أن المسكوت عنه في قولها قد جرح رجولته وهو الرجل الحنوبي المعتز بفحولته؛ لذلك جلس على أقرب مقعد .

الفقرة٦١:

" خوان: أجل هو ما قلت. "

مهمة خوان:

يشعر بجفاف في حلقه. يمد يده إلى الطاولة؛ ليتناول كوبا به بقية من ماء ليشرب بينما تواصل البوح:

تسرخ بتناول الدورق لتصب له ماء في الكوب الذي لم يرتوي مما فيه من ماء قليل، دون أن تتوقف عن ثرثرتها وهي تتباهي بأنوثتها المتوهجة .

" .. وقد كان ذلك صحيحا؛

(١) د. أبو الحسن سلام، بناء الدور المسرحي، مرجع سبق ذكره

مهمة يرما:

تتحرك لتصبح خلف المقعد وتلف ذراعيها حول عنقه وهو جالس وهي تواصل التباهي:

" ... فليس هناك من فتاة غمرتها البهجة عند زواجها أكثر مني ..

مهمة خوان:

يفك ذراعيها من حول عنقه، ولكنها تلاحقه بخفة لتصبح أمامه، وهي تواصل:

"... ومع ذلك .. "

مهمة خوان: يفزع من على المقعد صارخا:

" خوان: أسكتي.. فإني لأعاني ما فيه الكفاية مما يصل إلى سمعي .

هنا يفرغ صبره، فينفجر وبكشف عن معاناته من أقاويل الجيران، حول عقمه أو عن عقر زوجته. وهي تلاحقه وتضغط على أعصابه، في الوقت الذي كان من الواجب أن يجد في البيت ما يخفف عنه همومه ما بين جهد العمل اليومي الشاق وملاحقات شبق زوجته وتلهفها على الإنجاب وأقاويل الناس، التي تقتحم عليه خصوصية حياته بحكم العادة في المناطق الشعبيى والريفية، خاصة في جنوب البلاد.

الفقرة ١٨:

" يرما: لا تنقل إلى ما تسمعه أذناك من قول، فإني لأرى بعيني هاتين أن ذلك لا يمكن أن يكون ..

مهمة يرما: تظهر تعاطفها نحوه وتسرع وهي تحادثه باحتضانه من خلفه، بينما تواصل حديثها الناعم من خلال صورة جمالية محملة بالرموز، كما لو كانت تبث في روحه الأمل:

".. المطر يلين الأحجار ويجعلها تنبت أزهار اللفت، تلك التي يقول الناس إنها عديمة النفع ولكني أراها جيدا، أنا تلك الزهرة الصفراء تحرك وريقاتها في الهواء ..

مهمة خوان: يبدو عليه الهدوء والارتياح من كلامها الرومنسي. يستدير نحوها وتتشابك يداها مع يديه، فيفلتها فورا:

" خوان: يجب علينا أن ننتظر .

يرما: نعم .. وكلانا يحب الآخر .

مهمة يرما:

(تحتضن يرما زوجها وتقبله، بينما يستقبلها هو ببرود) ويستعد للخروج وهو يسألها عن طلباتها ومن ناحية أخرى يوجه إليها تعليماته باعتباره الزوج :

خوان: إذا كنت بحاجة إلى شيء فأخبريني كي أحضره لك. فأنت تعلمين أني لا أحب أن أراك تخرجين ..

يرما: إنني لا أخرج قط .

خوان: إن مكانك هنا .

يرما: نعم .

خوان: الشارع للعاطلين .

يرما: (بانقباض) بكل تأكيد ..

مهمة يرما:

(يخرج الزوج بينما تمضي يرما لتستأنف حياكتها؛ تمر بيدها على بطنها وترفع ذراعها في تثاؤب جميل تجلس لتخيط)

التعبير الغنائي: تتخلل هذه المسرحية بعض الأغنيات التي تتدجاخل في المواقف الرومنتيكية التي تكشف عما بداخل شخصية يرما من معاناة ومن أمل في الحصول على طفل من زوجها خوان؛ وهي أغان تظهر ضروراتها في مواقف درامية تعبيرية الأسلوب ويلائمها الغناء أكثر من الحوار التمثيلي. وتحليل الأداء بالنسبة للغناء مرتبط بتحليل اللحن الغنائي نفسه، في تعبيره المحمول على صوت الممثلة بالغناء، وتلك مهمة الملحن، في تحفيظ

**اللحن من ناحية ثانية فإن التعبير الحركي في تصوير التعبير الغنائي يكون من مهام مخرج العرض. وليست هناك مشكلة فيما بين النقلات الأدائية من التمثيل إلى الغناء أو العكس حيث غالبا ما يكون الغناء مسجلا في ستوديو مجهز واحترافي خاص، وليس على الممثلة سوى تحريك شفتيها بما يتزامن مع الصوت المسجل للأغنية (Play Back)**

**من أين جئت طفلي السعيد؟**

**من قسوة البرد في القمم**

**ماذا تريد، ياصبي، ماذا تريد**

**يا حلو، يا بسمة النعم**

**أريد دفء ثوب أمي**

**أريد دفء ثوب أمي (تلضم إبرتها)**

**دع الغصون ترتعد في الشمس والعراء**

**وحول هذي النوافير تغني راقصات الماء**

**(كما لو كانت تتحدث إلى طفل)**

**والكلب يعوي في الفناء**

**والشجر الهائم بالغناء**

**للريح، والثيران في ثغاء**

**تهبط للقطيع، والسماء**

**مزدانة بالقمر الوضاء**

**جعد سعري بالضياء**

**ماذا تريد أنت ياحبيبي**

يا أبعد من نجمة السماء

(صمت)

" تلاّن أبيضان فوق صدرك "

" تلاّن أبيضان فوق صدرك "

(تستمر في حياكتها)

أقول خذ، خذ ما تريد

ياطفلي القادم من بعيد

فأنت قد تكسرني حين تجئ

وأنت قد تمزقني حين تجئ

لكن آلام بطني الخاوي

أول مهد لك ياحبيبي

أشد قسوة على حين لا تجئ

فاكسر ضلوعي، وتعال

مزق فؤادي، وتعال

متى تجئ ياحبيبي البعيد؟

(صمت)

أجئ حين يشم جسمك " اليسمين " في المساء

دع الغصون ترتعد في الشمس والعراء

وحولنا هذى النوافير تغني راقصات الماء

التصور الإخراجي للأغنية

إن صورة جلوس يرما خلفآلة الحياكة طوال الزمن الذي تستغرقه الأغنية، يمكن أن تتغير إذا ما ظفرت برؤية إخراج فيها من الخيال الذي يستهدف الفرجة المسرحية إلى جانب الوقاء بالمعني أو فكرة الأغنية. فقد يتفجر خيال المخرجإذا تصور حلم يرما بالحمل فأظهر طيفها الذي تتخيل نفسهاحاملا، ثم حلمها بطفل بين يديها، وهي تهدهده وتغني له وتجري معه بعض الكلمات وتتكلم بصوته فيماهو أقرب إلى مونودراما تتحاور فيها مع نفسها بصوتها محملا بصوت مفترض لطفلها المأمول. مع صورته وهي تضعه على أرجوحة، وهي تضعه في فراشه وهي تجري وراءه أو تلاخبه أو تقص عليه حدوتة نومه. فإذا بها تفيق على دخول جارتها (ماريا) وعند ذلك تعود إلى واقعها ومعاناتها التي تزداد عندما تكتشف أن الجارة على وشك الوضع .

(تستمر يرما في الغناء، بينما تدخل ماريا من الباب حاملة لغة من البيضات)

" يرما: من أين أنت قادمة؟

ماريا: من المتجر

يرما: من المتجر. في مثل هذه الساعة المبكرة؟

ماريا: لو أنني طاوعت نفسي لما انتهيت حتى الآن. أتستطيعين أن تخمني ماذا اشتريت؟

يرما: هل اشتريت قهوة للإفطار، وسكر، وبعض قطع الخبز الصغيرة؟

ماريا: كلا. اشتريت كانتقال وثلاث أوقيات من الخيط وأشرطة وصوفا ملونا كي أصنع منه تطريزات. "

## خاتمة البحث

يخضع تحليل الدور المسرحي لمقتضيات رؤية المخرج في تفاعل مخيلة المخرج والممثل كليهما مع الضرورة الدرامية والجمالية للدور، في إطار وحدة العرض المسرحي. ونظرا لأهمية تحليل الدور المسرحي من ناحية الخطوات التنفيذية السابقة على ظهور الممثل في دوره على منصة العرض المسرحي باعتبار الدور وحدة أدائية ضمن وحدات العرض المركزية وعناصره المسرحية الأخرى، ونظرا لما نراه اليوم من تهميش لدور تحليل الأدوار المسرحية من خلال جلسات قراءة الطاولة التي تؤدى إلى امتلاك الممثلين والممثلات الذين وقع عليهم اختيار مخرج العرض وتوافق الاختيار مع شخصيات المسرحية موضوع العرض من ناحية وتم توافق إدارة الإنتاج عليهم أوالتعاقد معهم، باعتبار تدريبات قراءة النص بقيادة المخرج وشرحه وتحليله تشكل نحو خمسا وسبعين في المائة من جهد مخرج العرض؛ فقد جاءت أهمية هذا البحث لذلك الاعتبار، وللكشف عن دور كل من المخرج والممثل في عملية التحليل الأدائ التمثيلي، المخرج في تحليله لجميع أدوار المسرحية على طاولة القراءة الأولية التي تسبق بدء تنفيذ حركة الممثلين في بناء الصورة المسرحية للعرض ككل، والممثل في مشاركته الجزئية في تحليله لدوره بما لا يبتعد عن رؤية مخرج العرض. ومع أن منهج ستانيسلافسكي في تحليل الدور المسرحي هو منهج مقترح منه على الممثل إلا أن الممثل فيما قام ستانيسلافسكي بتحليله من أدوار أو نماذج من شخصيات مسرحية عالمية لم يكن هو المحلل للدور، وإنما اقتصر التحليل على ستانيسلافسكي.

وفي الواقع الفعلي لمرحلة إنتاج عرض مسرحي يتحمل مخرج العرض عبء مرحلة إعداد الأدوار المسرحية للعرض بدءا من جلسات قراءة النص التحليلية، ثم رسم حركة الممثلين، وما يتطلبه العرض من مشاركاته في مراجعة طاقم الفنانين والمبدعين من مصممين وملحنين وراقصينو ومغنيين وفنيين تنفيذيين حتى تسليم العرض للفرقة المسرحية المنتجة للجمهور والإعلام والحركة النقدية .

لذلك فقد عمل البحث على وضع تصور تطبيقي في تحليل دور مسرحي هو دور (يرما) بطلة مسرحية لوركا الشهيرة، لما تضمنه هذا الدور من مركب اجتماعي ونفسي معقد.

**وقد راعيتى في ذلك التحليل للدور ،مكتفيا بالمنظر الإفتتاحي للمسرحية، لما وجدت فيه تكثيفا دراميا للفكرة الأساسية للمسرحية في تعبيرة عن أزمة كل من شخصية "يرما" الزوجة وشخصية "خوان" الزوج. وقد تلمس اقتراحي في التحليل الأدائي لتمثيل كلا الدورين تصور المخرج الافتراضي لعرض ذلك المشهد بشكل أساسي وتصور افتراضي مقترح على ممثلة الدور. وقد وضعت نصب عيني أن هذا التحليل الأدائي كان بغرض أساسي، هو تدريب طلابي وطالباتي بالمعهد على استخدام منهج ستانيسلافسكي في إعداد الدور المسرحي تطبيقا وليس مجرد التعامل مع ذلك المنهج المسرحي العلمي بالقراءة والفهم النظري بعيدا عن التطبيقات العملية للمنهج، وهو جوهر ما قصد إليه ستانيسلافسكي نفسه، مقترحا على الممثل/ الممثلة الاستعانة بالركائز الآتية:**

**١– مادة الفعل (تحليل دوره) – ماذا يفعل؟**

**٢– دوافع الفعل (السببية) لماذا يفعل ما يفعل؟**

**٣– كيفية الفعل (طريقة تجسيده للفعل) كيف يفعل؟**

**٤– ملاءمة التعبير عن الفعل (مراجعة تعبيره عن الفعل) لاستكشاف قيمة الفعل.**

**وقد انتهى البحث إلى تحقق هدفه، بما يفك إشكالية التي طرحها في مقدمته، والإجابة عن تساؤلاته، مستعينا بآراء الباحثين والمخرجين المسرحيين، في تداخلها مع تلك الآراء بالاتفاق أو بالتعرض المحمول على أسبابه الموضوعية .**

## مراجع البحث وهوامشه


*1 -www.ahewar.org/m.asp?!=23871*

د.أبو الحسن سلام، الممثل والفرجة المثالية على دوره المسرحي

٢- د. أبو الحسن سلام، الممثل والفرجة المثالية على دوره المسرحي، نفسه ص ٥

٣- د. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٤، ص ١٧١

٤- أيضا، انظر: أ{سطو، فن الشعر، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٢ ص ١٧٦

٥- د. مجدي وهبة، نفسه، ص ١٧١

٦- د. أبو الحسن سلام، "الوسط الذهبي في ثقافة الحكيم المسرحية "مؤتمر نوفيق الحكيم" (مؤتمر توفيق الحكيم) هيئة قصور الثقافة بمناسبة مئوية توفيق الحكيم، قصر التذوق بالإسكندرية ١٩٩٧

٧- حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس، ط. النموذجية، القاهرة ١٩٤٧، ص ١٦٥

٨- حامد عبد القادر، دراسات فيعلم النفس الأدبي، المرجع السابق، نفسه، ص ١٦٩

٩- حامد عبد القادر، نفسه، والصفحة نفسها.

١٠- أيضا د. أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق ، ط١، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة بالقاهرة ٢٠٠١، ص ٤١ ،

١١- حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، مرجع السابق، نفسه، ص ١٩٥

١٢- د. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، نفسه، مادة: صورة، ص ١٧١

١٣- د. مجدلا وهبه، نفسه ١٧١

**١٤- د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤ ص ٨**

**١٥- عن د. أميرة مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومداخلها، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣ ص ١٣٢**

**١٦- د. كمال خيد، مقتبس في د. هاني أبو الحسن، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، الإسكندرية ٢٠٠٨ ص٣٨**

**١٧- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي- المدارس والمناهج - القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص٢٠٩**[1]

**١٨- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة "محمود مرسي ومحمد زكي العشماوي، القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٨٢**

**١٩- فوسفولود ماير خولد، الفن المسرحي في جزئين، ترجمة د. شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي ١٩٧٩**

**٢٠- د. صالح سعد في " من أوراق مايرهولد الأخيرة " (مجلة الثقافة العالمية) ع: (٢٥) يناير ١٩٩٧- شعبان ١٤١٧، ص ص ١٤٦-١٤٧**

**٢١- د. سعد صالح، نفسه، الصفحة نفسها**

**٢٢- نفسه، ص ١٤٥**

**٢٣- برتوات بريخت، نظرية المسرح الملحمي أ ترحمة: د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت ١٩٧٣**

**٢٤- كونيستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة:د شريف شاكر وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣ ص ٢١٥**

**٢٥- ستانيسلافسكي، نفسه، ص ٢١٤**

**٢٦- د. أبو الحسن سلام، الممثل والفرجة المثالية على دوره المسرحي، موقع الحوار المتمدن. *www.ahewar.org lm.aps?!=2387***

**٢٧- راجع فسوفولود مايرخولد، فن المسرح، ج ١ ترجمة د. شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي ١٩٧٩**

**٢٨- كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة: د. شريف شاكر دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٣، ص٢٣٧**

**٢٩- فدريكو فارثيا لوركا، يرما، نرجمة صلاح عبد الصبور، وحيد النقاش، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧**

**٣٠- بيرنر زوخر، سحرة المسرح، ترحمة: د. حامد أحمد غانم، مهرجان القاهرة التجريبي الدولي(٩) ١٩٩٧ ص ٧٣**

**٣١- لوركا، يرما، المصدر نفسه، ١٩٦٧**

**٣٢- لوركا، يرما، النص نفسه، ف ١، ص ١٣**

***33- Peter The Shifting Point London, Methuen,1987.p 68***

**٣٤- راجع: بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة كتاب عالم المعرفة، وزارة الإعلام، دولة الكويت**

**٣٥- د. أبو الحسن سلام، الممثل والفرجة المثالية على دوره المسرحي، مرجع سبق ذكره**